



A ressonância como qualidade sensível do acontecimento teatral

Ana Pais

Teatralidade: um processo a dois

A teatralidade é um dos conceitos candentes na caracterização dos modelos contemporâneos de teatro. Ela designa uma operação específica da prática teatral: enquadrar acontecimentos na cena para um outro, desenhar um ponto de vista. Esse enquadramento leva à construção de uma representação, entendida, tradicionalmente, como ilusória ou artificial. A teatralidade constitui, pois, o mecanismo que possibilita representar, bem como criar mundos, funcionando o teatro como um modelo do real (Cfr. Fischer-Lichte, 1995). Apesar de, historicamente, o termo ocorrer desde o início do século XX, é na sequência das rupturas e interrogações trazidas pela Performance nos anos 1960-1970, e do texto seminal de Michael Fried (“Art and Objecthood”), que a teatralidade surge com maior premência no discurso teórico.

No final dos anos 80, Josette Féral iniciou um trabalho sistemático a este respeito do qual se destaca o influente artigo “Performance et théâtralité: le sujet démystifié” (1985). Num artigo originalmente publicado em 1988, Féral aborda diretamente a questão da especificidade do teatro relativamente às outras artes e a ou-

tros tipos de espetáculo, designadamente, à dança, à *performance art* ou à arte multimédia, atribuindo à teatralidade o traço distintivo do primeiro. Exemplificando como ela está presente no quotidiano através dos seus elementos fundamentais – criação consciente de um espaço outro pelo ator ou pelo espectador –, Féral sugere que a teatralidade deverá ser entendida como um processo do olhar que distingue e cria o espaço do outro. A teatralidade ocorre sob duas condições: por iniciativa do ator, que reorganiza o espaço quotidiano, ou do espectador, quando olha e enquadra um espaço que não ocupa, mantendo-se como um observador. Estas acções, afirma, configuram uma fissura essencial para a teatralidade poder surgir no quotidiano, posto que com ele partilha o tempo e o espaço da experiência sensível; ela cria uma separação entre “o dentro” e “o fora” da realidade experienciada (2002, p. 97). Neste sentido, a teatralidade não é uma propriedade dos objetos, do espaço ou do ator, mas o processo que estabelece uma ligação dinâmica entre quem vê e quem é visto:

“Theatricality produces spectacular events for the spectator: it establishes a relationship that differs from the quotidian. It is an act of

Ana Pais é doutoranda da Universidade de Lisboa e professora da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa.

representation, the construction of a fiction. As such, theatricality is the imbrications of fiction and representation in an “other” space in which the observer and the observed are brought face to face. Of all the arts, the theatre is best suited to this sort of experimentation” (Féral, 2002, p. 105).

A teatralidade pertenceria, assim, ao domínio exclusivo da ficção construída num espaço outro.

A efemeridade do visível

Igualmente centrado no paradigma da visão, mas abrindo caminho para outras possibilidades de entendimento da natureza do acontecimento teatral, *Unmarked. The Politics of Performance*, de Peggy Phelan (1992), é um estudo incontornável na pesquisa da especificidade da obra ao vivo, do “Ser da performance”.¹ No capítulo intitulado “A Ontologia da Performance. Representação sem produção”,² Phelan descreve a natureza da performance articulando três vetores principais: a efemeridade, a irreproduzibilidade e a produção de subjetividade a elas associada. Tradicionalmente, associamos a efemeridade às artes de palco, por isso, foram sempre remetidas para a base da hierarquia de valor das artes na civilização ocidental. A proposta de Phelan elabora este caráter da performance do ponto de vista ontológico, argumentando que, para existir a obra, reclama o seu desaparecimento, precisa de se esgotar, de se consumir inteiramente. De fato, só quando o espetáculo termina podemos dizer tê-lo visto, só quando chegamos à zona difusa entre o último silêncio e o primeiro aplauso, o espetáculo

poderá ter existido na sua plenitude. O presente é a condição ontológica da performance e todas as reproduções, todas as formas de registo ou documentação se tornam uma traição a essa natureza, resgatando-a da economia da reprodução, produzindo subjetividades que resistem a políticas de circulação de bens. Se a visão constitui um paradigma de dominação e controlo, a performance resiste-lhe através do invisível que o assiste e o constitui no seu aparecimento efêmero em cena. Aquele presente que se oferece como condição ontológica jamais poderá acontecer de novo, logo, cada repetição será constitutivamente diferente, um novo ato num outro tempo, pronto a desaparecer, no invisível, no inconsciente, deixando o seu rasto na memória do espectador (1997, p. 171).

Com esta obra, Phelan inaugura uma nova perspectiva de reflexão sobre as artes performativas, no geral, e sobre a *performance art*, em particular. Ela abre um campo fértil de interrogações que têm influenciado determinantemente, tanto o pensamento teórico quanto a criação artística. Embora tendo sido desenhada a partir de uma crítica ao paradigma da visão, esta teoria levanta o véu de outras questões de fundo relativas à natureza das artes performativas, especialmente, no que respeita ao aparato sensorial que constrói a presença do corpo em cena e como é ele percebido na sua diferença constitutiva pelo público. Se a promessa da performance é o entendimento do valor do irrepetível e do momento único da experiência, isto é, do que não é valorizado social e culturalmente pela economia de reprodução e pela hegemonia do visível, ela reclama necessariamente uma revisão da hierarquia de valores que a sociedade ocidental atribui aos sentidos. Há, assim, questões sobre o domínio da visão na

¹ Por performance entenda-se todo o acto performativo apresentado/re-apresentado ao vivo. Embora a autora se refira com este termo, maioritariamente, à *performance art*, o seu estudo é relevante para o acontecimento teatral como arte ao vivo. Além disso, o termo em inglês significa igualmente desempenho e representação, por isso, mantenho o termo original neste texto.

² Utilizo aqui a tradução de André Lepecki deste capítulo para português (1997: 171 a 191).



constituição ontológica da performance e das artes performativas que merecem ser repensadas na medida em que os outros sentidos, na sua complexa trama de camadas e cruzamentos, são também *unmarked*, isto é, desvalorizados e esquecidos na percepção e no estudo das artes performativas. Mantidos na sombra do acontecimento, eles participam da materialização irrepetível da performance, oferecendo as condições de possibilidade da experiência co-presencial que acontece entre cena e público e que define a obra ao vivo como efêmera. Para investigar a natureza estética das obras ao vivo, importa repensar o poder dos outros sentidos na constituição da cena e da sua percepção (cf. Lepecki & Banes, 2007).

Mais do que o visível, tipicamente relacionado com o espaço e com uma ontologia do Ser, o evento sonoro aproxima-se das características ontológicas do acontecimento teatral. Para acontecer, o som também exige tempo e ganha território de existência à medida que vai desaparecendo do nosso horizonte acústico, seja produzido ao vivo seja mediado tecnologicamente. O som acontece apenas no presente e desaparece, consome-se no seu tempo de produção ou reprodução. Tanto o som quanto a performance existem no presente e requerem, para a sua plenitude, a sua própria desapareição. Neste sentido, o som partilha com a performance uma ontologia da efemeridade do acontecimento.

Culturalmente condicionado à imperceptibilidade, o acontecimento sonoro escapa às definições paradigmáticas de teatro ocidental, postuladas no olhar do espectador. Partilhando a condição temporal da constituição ontológica do espetáculo, o som revela aspectos fundamentais da natureza da relação estabelecida entre obra e espectador. Estes aspectos prendem-se com a sua função conectiva. A experiência do som coloca o espectador no centro do acontecimento, envolvendo-o totalmente, tornando-o parte integrante do acontecimento. Isto respeita, por um lado, a própria fisiologia da audição, e, por outro, o domínio fenomenológico do som, ou seja, o plano do evento. Mais ainda, a

nossa percepção auditiva não é distinguível do evento sonoro. Ela partilha o seu espaço-tempo e acontece com ele. Não há separação. Esta conexão de fundo estabelecida pelo som, este território de participação no mesmo espaço-tempo, é necessária para que possa existir a separação exigida pelo olhar, e que Féral reclama como essencial para o surgimento da teatralidade. Essa ligação ocorre, quer espacialmente, uma vez que o som, ao propagar-se no espaço ressoa na arquitetura do espaço físico e no corpo do espectador, quer temporalmente, posto que o seu movimento de propagação é também recíproco, ressonante, imprimindo o ritmo da sensação.

Os processos da percepção auditiva oferecem-nos a possibilidade de pensar a relação entre cena e espectador como uma ressonância, um movimento recíproco e dinâmico que determina a diferença constitutiva de cada repetição do espetáculo, performance ou apresentação: a sua qualidade sensível. Esta diferença reside nas possibilidades de efetivação daquele movimento ressonante que depende sempre do outro, da co-presença do público, na medida em que este o afeta e intensifica. Proponho-me, assim, caracterizar o plano sonoro do acontecimento teatral do ponto de vista da relação íntima e conectiva que estabelece com o espectador. Por plano sonoro entendo toda a matéria sónica derivada das escolhas estéticas do espetáculo (palavra, atmosfera, música, silêncios) que se acumulam e sobrepõem à matéria sónica do ambiente (ruídos, silêncios, ambiente). Esse plano é sempre um plano de contiguidade, justaposição e de participação. Procurarei ainda argumentar que o movimento de ressonância entre cena e público determina e constrói a qualidade sensível do acontecimento teatral.

Caracterizando o evento sonoro

Segundo Walter Ong, um dos primeiros autores a definir o som como um evento (1967), a audição faculta-nos a sensação de estar no centro do ambiente que nos rodeia, enquanto a vi-



são nos isola do mundo (1982, p. 72), na medida em que exige uma distância entre sujeito e objeto. Tanto no quotidiano quanto na arte, esta qualidade conectiva da audição fica submersa no visível e no seu dominante poder simbólico. A visão coloca-nos numa relação de frontalidade e de sequencialidade, enquanto a oralidade nos envolve numa situação de contiguidade e simultaneidade com o mundo (1967, p. 128), o que facilmente se compreende pela própria fisiologia do corpo. Embora tanto a visão quanto a audição se apresentem em pares – dois olhos, dois ouvidos –, a sua disposição no corpo é reveladora do tipo de ponte que estabelecem com o mundo. Direccionados para a frente e criando uma profundidade de campo, os olhos focalizam-se no caminho que se estende e em alcançar objetivos, permitindo-nos distinguir relações de proximidade e distância no espaço e na relação com os outros seres e objetos do mundo. Os ouvidos, pelo contrário, estão posicionados na zona lateral da cabeça, originando uma percepção omnidireccional do espaço, com um alcance mais agudo e rápido do que a visão, e, por isso, frequentemente associado aos instintos de sobrevivência. Distintamente da informação direccional que recebemos da visão, a percepção auditiva do espaço não só nos envolve completamente, como também reforça o eixo central do corpo, uma vez que é nos ouvidos que se encontra o sistema vestibular, responsável pelo equilíbrio do corpo. Atuando através do ouvido interno, o sistema vestibular comunica diretamente com o sistema nervoso, informando-o sobre a posição e movimentos da cabeça, isto é, consolidando uma relação estreita entre centro do corpo, equilíbrio e movimento. Os receptores do nosso sistema auditivo (mecânicos e elétricos) captam e criam sentidos através de movimento, nomeadamente, através da vibração do tímpano, em ressonância com as ondas sonoras, iniciando uma cadeia de ressonâncias até ao ouvido interno, onde o sentido da audição e do equilíbrio se encontram. Assim, não pode haver escuta sem movimento, sem cadências rítmicas centradas num eixo.

Assumindo que o conceito de evento descreve de forma mais adequada do que a comum designação de “onda” a natureza temporal do som e da nossa experiência auditiva, Casey O’Callaghan, num contributo para uma filosofia do som, define o evento sonoro como um movimento de oscilação, ou de corpos interagindo, que perturba ou dispõe o meio envolvente num movimento de onda (2007, p. 60). O autor distingue o som dos embates ou choques produzidos pelos objetos geradores do movimento oscilatório (fontes sonoras) bem como das ondas de propagação do som (ondas sonoras). Para O’Callaghan, o que é constitutivo do som é o movimento oscilatório em si, a atividade periódica que liga objetos ao meio. Por isso, ele é definido como um evento perturbador do meio (“medium-disturbing event”, 2007, p. 70), colocando-o em movimento, envolvendo-o no movimento de onda que inicia. Os sons seriam, assim, eventos relacionais que envolvem o objeto causador da perturbação e o meio da sua produção mas não se confundem com eles; têm uma existência distinta localizada no espaço e no tempo. Essa existência define-se pelo movimento que instaura, pela continuidade que estabelece com o meio (espaço, objetos, seres, ar) e cuja percepção implica uma participação no acontecimento sonoro.

Tal como no acontecimento teatral, a coincidência entre a produção e a percepção do evento sonoro, inerente à co-presença de um outro, é inescapável e caracterizadora da própria condição de evento. Criamos e interpretamos o que ouvimos no momento do próprio evento sonoro, ou, por outras palavras, a escuta é indissociável do fenómeno percebido: descobre e gera aquilo que se ouve (Voegelin, 2010, p. 4). Nisto consiste um dos poderes performativos da audição: como ato de criação, no tempo exato do seu acontecimento, ela atualiza a cada instante a ligação com exterior, onde quem ouve se constrói nessa relação de movimento com o desenrolar do mundo. Voegelin define a escuta como um ato de envolvimento (“engagement”) com o mundo, sendo através desse ato



que o mundo se constitui para nós e nós nele (idem, p. 3). Por esta razão, também num espetáculo, a audição é o sentido que promove a ligação sensorial com o meio, a participação, constituindo-se e constituindo-nos no momento presente da sua duração.

Função conectiva do evento sonoro

O som é, portanto, um fluxo de movimento e ouvir é uma forma, simultaneamente, de estar em movimento e de estar em relação com o que se ouve, isto é, de participar do fluxo do evento sonoro. Essa participação estabelece-se enquanto fenómeno da ressonância através do qual os corpos, os objetos e o espaço colocados em movimento – ainda que microscópico – vão ao encontro da frequência vibracional do som emitido, o que resulta numa ampliação dos estímulos originais. A audição implica-nos na cadeia de ampliações e ressonâncias do som em propagação, tanto ao nível do sistema de concatenação biológica, de transformação dos estímulos sonoros em informação significativa, tanto ao nível da própria simbólica da escuta enquanto processo relacional. Estas dimensões da ressonância são essenciais para a compreensão da relação entre cena e público no acontecimento teatral na medida em que, como procurarei demonstrar, ela própria é um movimento ressonante.

Admitindo que as características sensoriais da nossa percepção auditiva nos oferecem uma conexão com o acontecimento teatral, descobrindo e criando sentidos dos sons que ouvimos, podemos considerar a audição como um “processo dinâmico”, para usar as palavras de Féral. Se a teatralidade, para esta autora, requer uma separação ontológica dos espaços do quotidiano e da cena através de operações do olhar e da imaginação, por parte dos atores e dos espectadores, ela não existe, porém, isolada do corpo. Fundada numa relação sensorial global que reclama uma contiguidade, uma participação num mesmo espaço-tempo que não pertence à ordem do visível e é essencial para o plano estético da obra.

Essa prende-se com a qualidade sensível da obra, atualizada, afetada e intensificada na e pela co-presença do público, potenciada pela escuta. Escutar é estar em relação, afirma Jean-Luc Nanc. É aceder a um espaço de ressonância onde múltiplas tecituras (“reenvios”) entre o som e o sentido são urdidas (2002, p. 30). Não se trata, porém, de entender a escuta como um ponte sensorial e a ressonância como um acesso a esse espaço, mas a ressonância como a “realidade desse acesso” (idem, p. 31), ou seja, ela é a relação que se atualiza no momento presente da escuta. Estar à escuta é estar na presença de algo que, ao contrário de um ser ou de um objeto, não se manifesta mas é evocado: ao escutarmos estamos em relação com a passagem, a extensão e a penetração da presença sonora em nós (idem, p. 31). Por isso, Nancy alega que a ordem do sonoro tende para a *methesis*, o termo grego que designa participação (e também partilha e contágio), por oposição à ordem do visual, que pertence à *mimesis* (idem, p. 27). Nos três sentidos de *methexis*, encontramos um núcleo semântico particularmente interessante para a pensar a ressonância como qualidade sensível da relação cena/público.

No acontecimento teatral, a atividade do público é receptiva e ressonante. Ele participa de uma relação de movimento que constitui o evento, partilhando o seu espaço-tempo, contaminando-se e contaminando o seu ritmo. Em suma, o espectador amplia o seu pulsar. A escuta abre-nos a uma relação de participação, tanto na realidade do quotidiano quanto na realidade criada no acontecimento teatral. Para tal é necessário que, como no quotidiano, partilhemos um espaço-tempo, mais concretamente, que habitemos o paradoxo de o espaço e o tempo da cena serem e não serem, simultaneamente, o espaço e o tempo do quotidiano (cf. *O corpo paradoxal*, Gil, 2001). É redutor pensar este paradoxo como fruto apenas de operações do olhar entre cena e público, ainda que recíprocas, posto que ambas as categorias são percebidas e construídas por múltiplas sinestesias. Todo o movimento da obra, entendido como o seu



acontecer, inicia e repercute o paradoxo através da relação estabelecida no processo a dois. Mais ainda, a separação exigida pela teatralidade encontra na escuta uma condição para o envolvimento participativo com o acontecimento. Reconhecer a teatralidade pelo olhar ou um acontecimento manifestamente distinto do quotidiano não significa, necessariamente, participar nele. A escuta é uma predisposição para o movimento da obra, que estabelece a ligação entre quem vê e quem é visto, e se evidencia no silêncio que antecede o início do espetáculo, quando as luzes baixam e o rumor do público se dissipa perante a expectativa de um novo acontecimento. Uma vez ancorada num sistema cultural que coloca a visão no topo da hierarquia de valores, a escuta é, evidentemente, camuflada no paradigma do teatro do Ocidente. Porém, a sua função conectiva afigura-se como condição de possibilidade da separação dos espaços pelo olhar na medida em que, sem a conexão e partilha do tempo e do espaço por ela facultada, dificilmente poderá haver uma relação de participação efetiva entre público e cena.

Se o olhar permite separar espaços, a escuta possibilita ouvi-lo. Existe uma relação estreita entre audição e espaço que se prende com o que sabemos sobre a nossa localização no ambiente ou com a forma como o espaço se revela através do som. O que procuro aqui evidenciar é o caráter relacional da escuta relativamente à conexão espaço-som. Sabendo que a percepção auditiva constitui um complexo processo de transformação de estímulos em informação, de modo a que as sensações ganhem sentidos e significados, e que nisto consiste a criação do próprio acontecimento sonoro, parece importante equacionar o papel do som na própria criação do espaço de ressonância do espetáculo, que é, em nosso entender, o espaço relacional entre cena e público. Qualquer tipologia de organização do espaço cénico ao longo da história propõe um espaço acústico ao espectador, envolvendo-o de distintos modos na cena, como tão bem compreendeu Artaud quando, ao revolucionar a função do texto no teatro em prol da

matéria sónica da palavra, propõe um lugar no centro do espetáculo para o público do teatro da crueldade, onde o espectador será atingido e encantado (Artaud, 1989, p. 80). Do ponto de vista sonoro, os dispositivos cénicos situam-no no acontecimento (entre cena e público) e em relação ao acontecimento (na cena): informam-no da distância e proximidade em relação à cena e entre os intérpretes, indiciam acções, criam atmosferas ou estados de espírito (com música ou efeitos sonoros), revelam os valores sociais e culturais implícitos na sua estrutura (disposição frontal, em arena, etc.) e constroem espaços acústicos que afetam, consciente ou inconscientemente, os estados do corpo do ouvinte (cfr. Blesser & Salter, 2007, p. 13). O espaço acústico do acontecimento teatral é, assim, também social, cultural e estético, numa palavra, um espaço de ressonância, de reenvios múltiplos entre todas estas camadas de significação, que determinam um sentido e, simultaneamente, se oferecem à criação de sentidos.

Por último, a ideia de contágio implicada no conceito de *methexis*, aponta para a forma incontrolável e tátil da propagação do som. A participação pertence ao domínio do contágio na medida em que do contato com o ambiente, objetos ou pessoas, se propagam e multiplicam sons, ecos, reverberações, reflexões, ressonâncias. Campos de contágio, a doença e a epidemia transmitem-se pelo contato e o seu perigo reside no descontrolo da sua propagação. Reverberam aqui ecos das epidemias artaudianas, da associação da peste com o teatro como uma tentativa de oferecer o corpo à passagem, à descarga e ao golpe das forças vivas no espaço do teatro. Artaud apontava na direcção certa ao escolher o material sónico como o acesso primordial a esse contágio. Colocando-nos no plano da participação, a escuta reclama um contato, reverberações dos corpos, das salas, dos objetos. Multiplicando-se, epidemizando-se, estas reverberações, em permanentes trocas e reenvios de sentidos, não apenas verbais mas sensoriais, constituem o espaço de ressonância da escuta, concretizada no elemento do ritmo, a



respiração da obra. Acedemos ao ritmo da obra ao vivo através do movimento de ressonância da escuta. Ao participarmos do evento e partilharmos o seu espaço-tempo, contaminamos e deixamo-nos contaminar pelo seu ritmo. Ele é a unidade mínima da qualidade sensível do espetáculo, aquilo que de absolutamente vital, apesar de dificilmente mensurável, acontece num espetáculo e o sustém na ambiguidade paradoxal da sua condição estética: as intensidades transformadoras do corpo do ator em corpo estético, do espaço físico em espaço estético, do tempo da obra em tempo estético. A qualidade sensível do espetáculo é o conjunto de mo-

vimentos e ressonâncias resultantes da interrelação entre os elementos da cena (corpos, atores, objetos, imagens etc.) bem como das intensidades e tensões, que se apresentam num contexto ritualizado, e são potenciadas pela co-presença do público. Essa qualidade do sensível pode intensificar-se, adensar-se ou desvitalizar-se; pode ser dilatada, expandida, cadenciada, monótona, repetitiva, acelerada, vertiginosa etc., isto é, está em constante processo de mudança, em transformação de cadências de movimento e repouso, em abertura ao contato afetivo com o público. Por isso o acontecimento teatral é, todas as noites, diferente na repetição.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*, Lisboa, Fenda, 1989.
- BARNES, Sally & LEPECKI, André (Org.). "Introduction: the performance of the senses". In: *The senses in performance*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2007, p. 1-7.
- BLESSER, Barry & SALTER, Linda-Ruth. *Spaces speak, are you listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge MA, The MIT Press, 2007.
- FÉRAL, Josette. "The specificity of theatrical language". *SubStance*, n. 98-99, vol. 31, n. 2-3, 2002, p. 94-108.
- _____. "Performance et théâtralité: le sujet démystifié". In: FÉRAL, Josette et. al. (Org.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec, Hurtubise, 1985, p. 125-39.
- FISCHER-LICHTE, Erika. "From Theatre to Theatricality – how to construct reality". *Theatre Research International*, vol. 20, n. 2, 1995, p. 97-105.
- IDHE, Don. *Listening and the voice. Phenomenologies of sound*. 2. ed. Nova Iorque, State University of New York, 2007.
- GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa, Relógio d'Água, 2001.
- O'CALLAGHAN, Casey. *Sounds. A philosophical theory*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- ONG. *The presence of the word*. New Haven, Yale University Press, 1967.



sala p^{re}ta

ONG. *Orality and literacy – The tecnologizing of the word*. Londres/Nova Iorque, Methuen, 1982.

NANCY, Jean-Luc. *A l'écoute*. Paris, Editions Galilée, 2002.

PHELAN, Peggy. “A ontologia da performance. Representação sem produção”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 24, 1997, p. 171-91.

SCHNECK, Daniel J. & BERGER, Dorita S. *The music effect. Music physiology and clinical applications*. Londres/Filadelfia, Jessica Kingsley Publishers, 2006.

VOEGELIN, Salomé. *Towards a philosophy of sound, listening to noise and silence*. Nova Iorque/Londres, Continuum, 2010.

